

*О. В. Богданова, Л. К. Оляндэр\**

**ОПЕРА ДМИТРИЯ ШОСТАКОВИЧА «КАТЕРИНА  
ИЗМАЙЛОВА» НА ЯЗЫКЕ КИНЕМАТОГРАФА  
(на материале одноименного фильма-оперы М. Шапиро, 1966)\*\***

В статье фильм-опера в постановке Михаила Шапиро «Катерина Измайлова» представлен как интерпретация одноименной оперы Дмитрия Шостаковича (во второй редакции). Через поэтику киноискусства рассматривается глубина прочтения художественно-философского содержания музыки великого композитора. Рассматриваются соотношения главенствующего музыкального — в т. ч. вокального — ряда с рядом визуальным, включая символику цветовой гаммы. Анализируются специфика композиции кадра и способы организации хронотопа. Характеризуются — с учетом достижений музыковедения — пути раскрытия сложности диалогических интертекстуальных отношений Д. Шостаковича с произведением Н. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда» и с первой редакцией оперы.

**Ключевые слова:** архетип, диалог, интертекстуальность, синтез искусств, структура текста, хронотоп.

*O. V. Bogdanova, L. K. Oliander*  
*OPERA "KATERINA IZMAILOVA" BY DMITRII SHOSTKOVICH*  
*IN THE LANGUAGE OF CINEMATOGRAPHY*  
*(based on the of the eponymous film-opera by Mikhail Shapiro, 1966)*

In the article, the film-opera "Katerina Izmailova", directed by Mikhail Shapiro, is presented as an interpretation of the eponymous opera by Dmitrii Shostakovich (in the second edition). Through the poetics of cinema art, the depth of reading the artistic and philosophical content of the music of the great composer is considered. We consider the

---

\* Богданова Ольга Владимировна, доктор филологических наук, профессор, Санкт-Петербургский государственный университет; [olgabogdanova03@mail.ru](mailto:olgabogdanova03@mail.ru)

Оляндэр Луиза Константиновна, доктор филологических наук, профессор, Восточно-европейский национальный университет им. Леси Украинки (Луцк, Украина); [olk32@ukr.net](mailto:olk32@ukr.net)

\*\* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ, проект «Творчество Д. Д. Шостаковича как феномен отечественной и мировой культуры» № 16-04-00367-ОГН.

relationship between the predominant musical — including the vocal — series with visual ones, including the symbols of the color scale. The specificity of the frame composition and the ways of organizing the chronotope are analyzed. The ways of revealing the complexity of D. Shostakovich's dialogical relations with N. Leskov's work "Lady Makbet of Mtsensk" and with the first edition of his opera are characterized through intertextuality — taking into account the achievements of musicology.

**Keywords:** archetype, dialogue, intertext, synthesis of arts, structure, text, chronotope.

После многолетнего перерыва с премьеры 26 декабря 1962 г. в Москве в Музыкальном театре имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко начала свое шествие — в т. ч. и в Европе — любимая опера Д. Д. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда», но уже во второй редакции и под другим названием — «Катерина Измайлова». Определенные изменения касались партитуры (в сторону симфонизма) и либретто (перенос акцентов с чувственных инстинктов на экзистенциальные, бытийные проблемы), на что указывали многие деятели музыкального искусства, в т. ч. Г. П. Вишневецкая [3, с. 156].

О второй редакции оперы Шостаковича вдумчиво отозвался знаток польский композитор Кшиштоф Майер. Он писал:

Новая «Леди Макбет» теперь уже под названием «Катерина Измайлова», в сущности, незначительно отличалась от предыдущей: автор убрал наиболее смелые выражения в либретто, во многих местах упростил вокальные партии, ввел некоторые изменения в инструментовку и, что самое главное, сочинил заново два превосходных оркестровых антракта (между первой и второй, а также между седьмой и восьмой картинами). Был снят симфонический фрагмент из третьей картины, где музыка натуралистически изображала любовную сцену Сергея и Катерины; композитор заменил его более утонченным эпизодом. В конце оперы, в сцене с каторжниками, Шостакович дописал слова: «Разве для такой жизни рожден человек?», как бы желая подчеркнуть безнадежность существования в царское время, а на самом деле исключительно для того, чтобы можно было официально утверждать, что новый вариант оперы появился благодаря критическим замечаниям партии, относящимся к 1930-м годам (курсив наш. — О. Б., Л. О.) [6, с. 110].

Процитированный фрагмент ценен уже тем, что приводит к пониманию того, что второй вариант вовсе не отменял первого и возобновление оперы «Леди Макбет Мценского узда» на оперных сценах было просто необходимо.

С К. Майером перекликается в суждениях Г. Вишневецкая. Однако ее размышления не столь абстрактны.

Во второй редакции, — пишет актриса, — подверглась упрощению оркестровка, исчезло оркестровое вступление ко второму акту, а также оркестровый эпизод в любовной сцене второго акта; упрощены вокальные партии и многое другое. Текст оперы во многом переделан, что придало некоторым сценам другой смысл в сравнении с первоначальным замыслом, как, например, большая сцена свекра Катерины Бориса Тимофеевича. Этот мужик, вдовец, в полной силе — он еще мешки с зерном ворочает: такие старики и в семьдесят лет детей имели. Ведь в деревнях, бывало, как сын уедет, такой батька на печку к молодой снохе лезет — их и называли «снохачами». Шостакович написал этот образ таким, чтобы подчеркнуть всю ничтожность, хлипкость Зиновия, мужа Катерины Львовны.

В первой редакции текст его арии был: «...Такая здоровая баба, а мужика-то нету... Зиновий не в меня, мне б его года — я бы ее!.. Без мужика скучно бабе... Нет мужика... Нет мужика... Нет мужика... Нет мужика...» В этих повторах одной и той же фразы — его физическое вожделение к Катерине: он все кружит, и кружит, и кружит возле ее комнаты и — наконец: «Ладно, пойду к ней — она довольна будет... Пойду к ней... Пойду...»

Но так как советской бабе не может быть скучно без мужика, то и текст этой арии был весь переделан, и свекор перестал пылать вожделением к своей молодой снохе.

В новом варианте этой сцены Катерина Львовна натягивает на себя по самые уши надлежащее советской женщине приличие и поет о том, что она «под крышею гнездышко увидела и летящих к нему птичек, и как жаль, что нету у нее любимого голубка...» Что и говорить — Федот, да не тот!

К сожалению, фильм-опера был снят по этому исправленному тексту [3, с. 156].

Закономерно возникает вопрос: о чем же и почему так сожалеет великая актриса? Вероятно, потому, что первый вариант давал ей больше возможностей показать чистую до святости в своем самопожертвовании ради любимого и одновременно грешную Катерину — великую и в страстной Любви, и в страшном Грехе — во всей ее природной и духовной силе. Иными словами Вишневецкая, как и Шостакович, мыслила масштабно (едва ли не в согласованности с эпохой Возрождения, с работами Данте, Микеланджело, Рубенса).

Хотя нужно признать, что эвфемистическая замена на песню о любимом голубке действительно обладает несколько иным, но не меньшим философским смыслом. Ведь голубь — образ архетипический, уходящий корнями в античность, в Грецию, в Библию, присутствующий в сознании многих народов. И когда в фильме Катерина мечтает о гнездышке, она раскрывается как потенциальная мать, оберегающая семейный очаг. Об этом она в отчаянии поет: «Я сама грущу, я сама грущу, я сама грущу...»: ведь именитый купец Зиновий Борисович лишил ее материнского счастья.

Что же касается утверждения К. Майера, что «...слова “Разве для такой жизни рожден человек?”» были вписаны «на самом деле исключительно для того, чтобы можно было официально утверждать...» (и далее по тексту), то они — по меньшей мере — субъективны и недостаточны. Возможно, Д. Шостакович действительно имел такую цель и даже высказывал нечто подобное, однако восприятие заключительной песни каторжника с хором в опере «Катерина Измайлова», взятой в сочетании со всеми другими структурными элементами оперного текста, составляющими целостность его образной системы, вызывает совершенно иные мысли — мысли экзистенциально-философского характера, несущие в себе мощный гуманистический заряд. Вопрос: «Разве для такой жизни рожден человек?» — брошен человечеству с той же шекспировской силой, что и вопрос Гамлета «Быть или не быть?»

Финал оперы «Катерина Измайлова», выражающий протест против господства насилия над человеческой личностью, против смиренности перед этим величайшим злом, проявляющимся в самых различных формах, особенно остро воспринимается, если рассматривать его в контексте всего творчества

композитора. Прежде всего речь идет о Восьмой симфонии (1943), с ее траурной песней скрипок (кода), с ее 3-й, полной драматизма частью, в которой «бег музыки... сечет, словно дождь пулеметного огня» [1, с. 118], с двумя центральными образами, выраженными зловещей токкатой — плясками смерти и самодовольным, нагло торжествующим, галопирующим военным маршем (см.: [4, с. 136]). Война представлена как величайшее зло, с которым необходимо бороться. Воплощение музыкальными средствами, преодолевающими нормативность форм, экстремальных картин — подавления человечности, страдания отдельного человека — все это наполняет и углубляет содержание вопроса: «Разве для такой жизни рожден человек?» Антитоталитарная направленность очевидна, но в то же время философская составляющая музыки Шостаковича, который через лично пережитое с необычайной энергией выразил трагедию народа, его нестерпимую боль («вопли»), значительно шире и глубже. Музыка вызывает мысли и чувства, связанные с трудным и медленным продвижением исстрадавшегося человека вперед, мысли о его внутренней стойкости и мощи сопротивления, выраженного в форме остинато. Музыка вселяет веру в разум, который встает на пути беспощадного Зла и на самом рубеже преграждает дорогу деструктивным, все разрушающим силам. Сложную гамму мыслей и чувств дает пережить завершение 3-й части Восьмой симфонии в момент перехода от Токкаты к Пасскалье. Трудно не согласиться с Б. В. Асафьевым, когда он пишет:

Эта симфония о величии непреклонного страдания <...> расскажет будущему человечеству о прекрасной честности перед искусством русского художника через сто лет с небольшим после выступления Глинки — с предсмертными речитативами крестьянина-героя Сусанина <...> Шостакович вновь напомнил о страданиях Большого человеческого сердца как роднике мужества [1, с. 117].

В этом плане именно вопрос каторжника: «Разве для такой жизни рожден человек?» — оказывается лейтмотивным, не случайно именно он завершает фильм-оперу «Катерина Измайлова».

Рассматривая экранизацию оперы «Катерина Измайлова», выполненную режиссером М. Г. Шапиро на киностудии «Ленфильм» (Третье творческое отделение, 1966), необходимо отметить, что она занимает в творчестве композитора особое место. Фильм-опера не только презентует гениальное произведение композитора широкой аудитории зрителей, но и вносит существенные нюансы в понимание художественно-философской концепции человека, предложенной Шостаковичем. Благодаря органичности системы выразительно-изобразительных средств, синтезу всех смыслообразующих составных художественного целого — музыки, драматургии, визуального ряда, сценического мастерства драматических актеров и исполнителей вокальных партий, — фильм-опера так раскрывает философскую мысль оперы, что она, вступая в широкий культурологический контекст и возвеличивая Дух человека, предстает могучим истоком и организатором его воли к свободе.

Стремительное развитие кинематографа привело к возникновению нового жанра — фильма-оперы — тем самым классическая опера получила большие возможности приближения к жизненному правдоподобию и реальности как

таковой. Новый жанр давал возможность, устранив многие условности театральной сцены, максимально приблизить изображаемое к реальной жизни. Выразительный визуальный ряд с его характерными деталями выполнял чрезвычайно важную смыслообразующую функцию. Во-первых, он создавал зрительный образ России конкретного исторического периода, представлял типаж определенной социальной среды, демонстрировал проявления особенностей русского национального характера. Во-вторых, визуальный кинематографический ряд одновременно переводил все это в общечеловеческий план, подводя к раздумьям над вечными вопросами онтологического плана — о смысле жизни, о свободе и несвободе, об экзистенции, проблеме выбора и т. д.

Главные преимущества жанра фильма-оперы выявились прежде всего в организации хронотопа, «времени-пространства» (по М. Бахтину) — например, пейзажа или интерьера, использования игры света и цвета, воплощенных аллюзий и ассоциаций. Однако все эти жанровые плюсы фильма-оперы легко могли превратиться в минусы. И главная опасность таилась в угрозе тому смыслу, который нес в себе главный оперный компонент — музыка: она легко могла превратиться в простое фоновое сопровождение драматургического / кинематографического действия. К счастью, создателям фильма-оперы «Катерина Измайлова» — постановщику М. Шапиро и дирижеру хора и оркестра Киевского академического театра оперы и балета имени Т. Г. Шевченко К. А. Симонову — удалось избежать этой опасности. О них можно сказать: они использовали музыку в гармоничном сочетании с драматургическим действием. Драматургия и визуальный ряд фильма были подчинены выражению глубины содержания оперы Шостаковича. Уже в момент появления на экране титров внимание зрителя было полностью захвачено ярким оркестровым вступлением, в котором остинатность сочетается с полифонией и гротеском и обнаруживает неразрывную связь с музыкальным мышлением и образностью русского народа. В оркестровом вступлении музыка одновременно и характерна — дает представление о разнообразии воплощенных в опере типажей — и сюжетна, ибо в ней ощутимы основные этапы предстоящих событий. Смысл оркестрового вступления отчетливо прояснен. Кажется, что музыка доходчивыми словами рассказывает о назревающем конфликте в томительной, однообразно-размеренной жизни Катерины, предвещая ее трагический исход.

Не менее значимо в оперных партиях предстанут и речитативы, которые являются выражением индивидуальных особенностей, заключенных в художественном типе, воплощенном на экране. Так, Борис Тимофеевич Шостаковича, подобно Дикому из «Грозы» А. Островского, всем своим поведением, отношением к людям, верностью застойному порядку купеческого быта, одновременно с индивидуальными свойствами природы обнаруживает и некие типологические черты, представ в образе узнаваемого купеческого типа. Незаметно для зрителя это обстоятельство мотивирует и сцену прощания Катерины с мужем, и сопоставление образов двух одноименных героинь (Шостаковича и Островского), оказавшихся в схожей / различной жизненной ситуации. Таким образом формируется своеобразный интертекстуальный диалог двух классических произведений, в который оказываются затекстово привнесены

не только знаменитая статья Н. А. Добролюбова «Луч света в темном царстве», но и произведения русской литературы («Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского и «Воскресение» Л. Н. Толстого), а также романы и повести зарубежных писателей (в частности «История греха»/«Dzieje grzechu» Ст. Жеромского). Следует отметить, что многочисленные интертекстуальные вставки/аллюзии вводятся Шостаковичем в текст оперы не только на уровне драматургического сюжета, но и музыки, хора (см.: [2]).

Сцена прощания героев начинается в музыкальной паузе. Тут исчезает даже речитатив. Борис Трофимович, видимо, завершив свои наставления отъезжающему на место прорыва мельницы сыну, как-то буднично и решительно подводит итог: «Ну, теперь все. Прощай Зиновий». Затем строго приказывает: «С женой простишь...» (Зиновий Борисович по обычаю трижды целует Катерину). И вдруг — как взрыв! — окрик Бориса Тимофеевич в гневно-раздраженном речитативе, с ударением на долгом звуке а: «Не та-а-ак!» Резко, как удары кнутом: «Пади! Пади!»

Речитативная партия Бориса Тимофеевича — в фильме его образ создан драматическим актером А. В. Соколовым и оперным певцом А. Ф. Ведерниковым — одна из самых выразительных. С помощью интонационного рисунка — в т. ч. и в асафьевском понимании [1] — композитор мастерски передается и характер героя, и оттенки его психологического состояния, и резкие смены настроения.

К речитативу композитор обращается во многих сценах, но внимание его обращено прежде всего к вокалу.

Музыкальный язык оперы, — пишет Шостакович, — я старался сделать максимально простым и выразительным. Я не могу согласиться с теориями, одно время имевшими у нас хождение, о том, что в новой опере должна отсутствовать вокальная линия и что вокальная линия является не чем иным, как разговором, в котором должны быть подчеркнуты интонации. Опера является прежде всего вокальным произведением, и певцы должны заниматься своей прямой обязанностью — петь, но не разговаривать, не декламировать и не интонировать. У меня все вокальные партии построены на широкой кантилене с учетом всех возможностей человеческого голоса, этого богатейшего инструмента [9, с. 448–449].

Вокальные партии Шостаковича были скорее сложными, чем простыми, и не каждому певцу оказывались под силу. Вот что пишет об этом исполнительница роли Катерины Измайловой Г. П. Вишневская:

В музыке Шостаковича настолько ярко и зримо вырисовываются все персонажи, что, сидя за роялем и разучивая партию, я уже видела все мизансцены моей будущей роли, а та высочайшая тесситура во многих музыкальных фразах, которую во второй редакции Дмитрий Дмитриевич переделал, для меня сразу стала легко преодолимой, потому что я нашла к ней психологический ключ. Правда, когда я впервые увидела в клавише вписанные Дмитрием Дмитриевичем высоченные фразы в предельно драматически напряженной сцене порки Сергея, а потом, в сцене отравления старика, — в темпе, на forte по несколько раз повторяющиеся си-бемоль второй октавы, — признаюсь, у меня закружилась голова и заныло под ложечкой: я испугалась. Но тут же сказала себе: стоп! Без паники. Нужно подумать, почему это так написано. Писал-то не кто-нибудь, а Шостакович.

Почему на такой высокой тесситуре построены фразы? «Ах, Борис Тимофеевич, зачем ты от нас ушел!.. На кого ты нас с Зиновием Борисовичем покинул? Что мы с Зиновием Борисовичем делать без тебя теперь будем?..» Да потому что она не поет, а голосит — как голосят по покойнику деревенские бабы. Это обычай и порядок такой. Она еще и отравила, убила старика, так тем истовее должна “убиваться” — люди смотрят, и тем выше забирать голосом. Ведь это же гениальная находка композитора в партии Катерины. И сразу я ухватила вокальный прием, нужную — белую — окраску звука, и то, что казалось невыполнимым, стало простым и ясным [3, с. 157].

Однако тут же Вишневецкая добавляет:

Конечно, для такой роли артистка должна иметь безотказную сценическую и вокальную технику, распоряжаться своим голосом, как инструменталист — инструментом. Иначе за это дело не берись — сорвешь голос. Ну, да ведь такие партии — для певцов-снайперов [3, с. 158].

Музыкальный язык оперы, который Шостакович «старался сделать максимально простым и выразительным», требовал большого мастерства не только от исполнителя, но и от самого композитора. Вдумываясь в его музыкальную драматургическую фразу, нельзя пройти мимо одной очень важной стилистической особенности. У Шостаковича не сказано: «делал максимально простым», но сказано: «старался сделать...» Разница огромная, и свидетельствует о том, что сама реальность, которую композитор моделировал в звуках, была чрезвычайно сложной, и делать язык простым было нужно, не допуская упрощения.

В фильме-опере «Катерина Измайлова» режиссер М. Шапиро и дирижер К. Симеонов сделали все для того, чтобы многочисленные гениальные находки партитуры Шостаковича не только раскрывали бы психологию героини и определяли выразительность визуального ряда фильма, но и настраивали бы зрителя на верное прочтение его языка, структурного и функционального. В результате смыслообразующая роль входящих в кинокадр деталей возрастала. Каждая визуальная деталь ассоциативно раскрывала подтекстовое содержание музыки (и музыкой). Внимания заслуживают сцена рассматривания Катериной лубочных картинок, когда героиня вспоминает годы девичества. Лубки помогают раскрыть ее незатейливые эстетические вкусы, бывшие мечты о веселой жизни и об идеальном суженом. И как демонстрирует кинофильм — в них, этих лубочных картинках, трагический контраст с реальностью. А представленные в фильме притемненные иконы видятся как предсказание тяжелого будущего героини, но и как предостережение, напоминая о неминуемом возмездии за грех, за нарушения Божиих заповедей. И на ассоциативном уровне за визуальным планом экрана невольно встают слова из Нового Завета, из «Послания к Римлянам апостола Павла»: «Не мстите за себя, возлюбленные, но дайте место гневу Божию. Ибо написано: Мне отмщение, Я воздам, говорит Господь» (1Рим. 12: 19). То есть кинематографически обильные детали расширяют хронотопические рамки драматургического действия.

В фильме-опере оркестровое музыкальное вступление достаточно полно выражает тягостное состояние Катерины, а кинематографические детали наполняют его образным воплощением. Когда слушатель/зритель уже всецело

сопереживает героине эмоционально и ощущает безвоздушность жизненного пространства героини — вдруг! — перед ним, точно приговор, во весь экран возникает образ маятника часов. Возникая трижды, он равномерностью своего хода символизирует монотонность уходящих дней молодости и самой жизни героини, безысходность ее положения. Появляясь в первом акте сначала до первой арии «Только я одна тоскую, только мне одной свет не мил...» перед возгласом, вырывающимся из самых глубин страдающего сердца Катерины «Ах, тоска какая...», затем перед протяжно-унылым «Все постыло...» и наконец, за словосочетанием «Какая скука...», маятник часов подчеркивает длительность, а значит и тяжесть переживания героини, характеризуя постоянство стараний Катериной души.

Итак, основную смысловую нагрузку в первых кадрах фильма-оперы несет музыка, а затем непосредственно арии Катерины с выразительными модуляциями голоса и сложностью интонационного звучания музыкальных фраз. Анализируя этот фрагмент оперного текста, Г. Вишневецкая акцентирует внимание на трудностях, которые необходимо преодолеть, и указывает на то, что

в первой арии первого акта — два раза ход с си-бемоль первой октавы сразу на си-бемоль второй октавы, не меняя темпа и на piano: «Только я одна тоскую, только мне одной свет не мил...» Здесь нужно, — говорит исполнительница, — вокально мыслить большими фразами, а не отдельными нотами — ведь в этих фразах такая безысходность, что впору удавиться. Конечно, если это петь как вокализы, то ничего не получится. Нужна психологическая подкладка, второй план роли, неважно, о чем поет героиня, а важно, о чем она в это время думает. Тогда придет и краска, и нужный вокальный прием [3, с. 158].

Вопрос в том, что послужило опорой для нахождения психологической подкладки для воплощения темы безысходности в условиях кинореальности.

Воспоминания Г. П. Вишневецкой помогают постичь секреты особого проникновения самой певицы в образ Катерины Измайловой:

Однажды летом 1965 года, — вспоминала Вишневецкая, — Дмитрий Дмитриевич мне сказал, что на киностудии «Ленфильм» планируют снимать фильм-оперу «Катерина Измайлова» («Леди Макбет Мценского уезда») и что он будет счастлив, если я соглашусь сниматься в главной роли. Моему ликованию не было границ: я столько лет мечтала создать образ Катерины, что это стало смыслом, целью моей жизни. И если бы в то время мне сказали, что она будет моей последней партией и после нее я перестану петь, я бы на это пошла. Я тогда переживала трудный период моей жизни: умер в 1964 г. А. Мелик-Пашаев, и я на долгое время потеряла всякий интерес к Большому театру [3, с. 88].

Но были и другие события в биографии певицы, которые сыграли важную роль в создании ею психологически проникновенного образа Катерины Измайловой. Вспоминая блокаду Ленинграда, Вишневецкая рассказывала, как ее, умирающую от голода, чудом обнаружили женщины и спасли, определив в «голубую дивизию». «Пробыла я в “голубой дивизии”, — пишет Вишневецкая, — полтора года, это помогло мне выжить физически, но уже подступала ко мне духовная смерть, и надо было спасать свою душу» [3, с. 17]. Словосоче-



тания подступала духовная смерть и спасти душу проясняют то, что из лично пережитого певицей легло в основу создания образа Катерины Измайловой, что помогло передать эмоциональную открытость, предельную искренность в выражении чувств героини, стремящейся через любовь к Сергею избежать духовной смерти и спасти душу.

Однако для достижения нужного результата — раскрытия в полную силу не только внутреннего состояния героини, но и ее характера — оперной певице Г. Вишневской, говоря словами В. Немировича-Данченко, нужно было сделать так, «чтобы глаз видел то, что ухо слышит» [5]. И певица, не нанося вреда вокальной партии, даже усиливая ее своей игрой, успешно решила эту задачу. Ей нужна была особая техника — пластика движений, выразительность жеста и мимики. Всем этим Вишневская пользовалась с высочайшим мастерством и деликатностью. Постановка ее фигуры в кадре, точность жеста в каждый момент действия и еле обозначенная на лице мимика (осуществленные режиссером) обретали четкую выразительность скульптурных фигур Микеланджело и образов Рафаэля. Образ Вишневской в фильме представлял структурированным и концептуальным. Он органично вписывался в сложную по своей фактуре сценографию кадра и одновременно однообразных по своему содержанию драматических мизансцен. Взаимодействие кадра в кадре (цветного и черно-белого) давало возможность создания хронотопа дома купца Бориса Тимофеевича и жизни Катерины. Такая конструкция служит выражению сложности, которая состоит одновременно из двух взаимодействующих хронотопов: линейного (течение жизни человека) и цикличного (течение жизни природы). Цветной кадр — это время настоящее, время конкретного утра, дня, ночи; черно-белый, слегка размытый синеватой дымкой — протяжность прошедших дней, в которых ничего не происходит. Первые кадры лиро-эпичны, передают ритм будней и объединены сквозным мотивом безысходной тоски. Сценография кадра в кадре, где каждая сцена рельефно очерчена, такова, что вмещает в свое закадровое пространство — как в подтекст — романное содержание. Реальные картины рабочих будней, которые нельзя воспринимать в отрыве от музыки, предстают в начальных кадрах объективно: в них все и все живет по своим законам, о чем и говорит «интонационная, в общественном сознании коренящаяся совокупность мелодико-гармонических связей» (Б. Асафьев). Явственно ощущается, что, например, мужик, который везет куда-то мешки с мукой, живет своей жизнью, своими заботами, а Борис Тимофеевич — своей. И одновременно эти же сцены являются выражением чувств и дум героини, которой все это чуждо и постыло. Не случайно в мизансценах, в их композиции большую смысловую нагрузку берут на себя две кинометафоры: окно и ворота, которые вроде бы распахнуты в расширяющееся жизненное пространство — сначала дома на улице, а дальше на горизонте село и церковь. И на какое-то мгновение кажется: сделай один шаг Катерина — и она на свободе... Но нет, постояв у открытых ворот, героиня решительно, но со скрытой досадой возвращается в дом.

Окно и часть стены в первом кадре — это по сути символ, образ непреодолимого для Катерины барьера между кипучим внешним миром и затхлым миром купеческого дома, барьера между кипучей жизнью и прозябанием.

Впервые Катерина появляется в кадре, стоя в белом платье около часов у окна, к зрителю спиной и смотря на кипучую работу на подворье. И тут сталкиваются два взаимоисключающих жизненных ритма: движение и статика. По одну сторону окна — безостановочное с утра до ночи движение: мужики быстро снуют по двору, таскают на плечах тяжелые мешки, грузят на их подводы и увозят или наоборот разгружают их и уносят в амбары. А по другую сторону окна — статика, Катерина почти неподвижна, она лишь изредка слегка меняет позы. Раскачивание маятника только усиливает впечатление застоя. Киноопера предстает как текст (см.: [8]).

Несмотря на то что окно открыто в текущую за жизнь, сердцем своим, душою героиня войти в нее не может, хотя и видит себя внутренним взором ходящей бесцельно по двору, отстраненной от всего и чуждой всему. Психологическое состояние героини ясно прочитывается благодаря мимике на ее лице. Многоговорящим является выражение ее глаз, сопровождаемое скупыми, но выразительными жестами.

Немаловажно и то, что черно-белые кадры располагаются на экране то справа, то слева от основного — цветного — кадра, уже только этим говоря: везде одно и то же. Особенно выразителен кадр цветущего сада, который противоположен миру, в котором увядает молодость Катерины. Далее после слов: «Все постыло» — противопоставляются два хронотопа: раньше (бедно жили, но свобода была) и теперь (супруга именитого купца, а жизнь — каторга). Интересно, что сцена угнетающего душу чаепития подается на экране на фоне такой музыки Шостаковича, которая парадоксальным образом передает гробовое молчание.

Приход Сергея к Катерине — это кризисный хронотоп, событие, круто меняющее ее судьбу. Красный цвет рубахи героя и черное платье Катерины воспринимается знаками-предвестием трагедии. Фигура героини с раскинутыми руками на фоне иконостаса — знак крестного пути, ее восхождения на Голгофу. С появлением Сергея события в фильме стремительно следуют одно за другим.

Позже красный цвет в кадре отсутствует, преобладает черный и серый. С песней каторжника своеобразным героем становится дорога в ад — «путь в Сибирь, костями засыпанный...» Именно этот образ ассоциативно выводит содержание фильма за границы рассказа о судьбе Катерины. Финал звучит с шекспировской силой.

Завершая разговор о фильме-опере «Катерина Измайлова», следует согласиться со словами Г. Вишневской, которая писала:

В ней <в опере Шостаковича> такое стремительное развитие действия, что публика в театре порою задыхается, не успевает пережить одно событие, как уже наваливаются другие, музыкальные антракты красноречивее всяких слов. Вероятно, именно потому в фильме-опере не чувствуется длиннот, какие есть во всех классических операх, снятых на пленку. Создается впечатление, что опера написана специально для кино [8, с. 90].

В критике уже отмечалось [7; 11], что в опере «Катерина Измайлова» через интертекстуальность и музыкально-театральные ассоциации просматриваются традиции М. Мусоргского, прослушиваются переключки с романами

Ф. Достоевского («Преступление и наказание», «Записки из мертвого дома»), Л. Толстого («Власть тьмы», «Воскресение»), драмой А. Островского «Гроза», произведениями А. Чехова («Остров Сахалин», «Убийство»). Но ограничиться этим нельзя. Культурологический контекст, в который входит фильм-опера «Катерина Измайлова», может быть расширен (в т. ч. и) за счет живописи. Неисчерпаемость глубины художественно-философского содержания музыки Д. Шостаковича, а также яркая стилистическая индивидуальность режиссера, дирижера, актеров-исполнителей, нашедшие свое совокупное выражение в фильме-опере «Катерина Измайлова», все еще не раскрыты до конца, мощный энергетический потенциал произведений композитора требуют дальнейшего комплексного изучения.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. Восьмая симфония Шостаковича: рецензия на первое исполнение симфонии // О музыке XX века. — Л.: Музыка, 1982. — С. 115–118.
2. Верба Н. И. Опера Дмитрия Шостаковича «Катерина Измайлова»: опыт интертекстуального анализа. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Специальность 17.00.02 — Музыкальное искусство. — СПб., 2006. — 21 с.
3. Вишневская Г. П. Галина. История жизни. — Смоленск: Русич, 1998. — 131 с.
4. Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки. — М.: Советский композитор, 1978. — 352 с.
5. Мой Шостакович. — документальный фильм. ЦТ. 8 июня 2012 г. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ybeVi7hY7Qk>
6. Майер К. Шостакович. — М.: Молодая гвардия, 2006. — 448 с.
7. Славина Е. В. Анализ и интерпретация произведений искусства. — М.: Российский государственный социальный университет, 2014. — 98 с.
8. Сокольская А. А. Оперный текст как феномен интерпретации: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Специальность 17.00.02 — Музыкальное искусство. — Казань 2004. — 16 с.
9. Шагинян М. С. Дмитрий Шостакович (к 60-летию юбилею композитора) // Шагинян М. Собр. соч.: в 9 т. — М.: Художественная лит-ра, 1975. — Т. 9: Работы о музыке. — С. 444–451.